

Wenn man seine Internet-Suchmaschine des Vertrauens mit dem Stichwort füttert, wird man einige Hinweise auf Sammlungen mit Bratscherwitzen in verschiedenen Sprachen finden. Schaut man dort auch nur kurz hinein, wird man sofort sehen, dass die Witze zu einem gewissen Teil sprach- bzw. kulturspezifisch sind. Beispielsweise sind sie in England häufig schwarz-humorig oder sexualisiert. Ein genauerer Blick lässt dann erkennen, dass die Inhalte dieser Witze, so unterschiedlich sie auch sein mögen, sprachübergreifend sehr häufig mit wesentlichen musikpraktischen Problemen zu tun haben. Darüber weiter unten mehr.

Mir geht es zunächst aber um die Frage des historischen Ursprungs, der Entwicklung und des verborgenen Kerns dieser Witze. Ich habe dazu zunächst wikipedia konsultiert. Das Internetlexikon weist aktuell in sechs Sprachen entsprechende Artikel auf, die nicht identisch, aber auch keineswegs ganz unabhängig voneinander sind. Der italienische und der englische Artikel erschienen mir am informativsten. Im englischen, spanischen und italienischen Artikel wird übereinstimmend als Ursprung der Witze eine Anekdote aus dem frühen 18. Jahrhundert bezeichnet. Am Ende der englischen Bratscherwitzsammlung *Grand Encyclopedia of Viola Jokes* des Cellisten und Komponisten David Johnstone aus dem Jahr 2011 bezieht sich der Autor auf einen gewissen Martin Butler:

Die volle Anerkennung gebührt hier Martin Butler, der sagt: Ich habe dies neulich in einem Programmheft gefunden:

Der Geiger Francesco Geminiani kam 1714 nach London, als einer von vielen ausländischen Musikern, die sich im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert in England niederließen. ... Als junger Mann wurde Geminiani zum Leiter des Orchesters in Neapel ernannt, wo er laut dem englischen Musikhistoriker Charles Burney „ein so wilder und unbeständiger Taktgeber war, dass er, anstatt das Orchester zu regulieren und zu dirigieren, es in Verwirrung stürzte“ und „zum Bratschenspiel degradiert wurde“.

In Wirklichkeit ist das keine Erklärung, weil in diesem Bezug schlicht zu viele ungeklärte Voraussetzungen stecken. Genau besehen haben wir lediglich die Tatsache, dass David Johnstone eine umfangreiche Bratschenwitzsammlung erstellt und dass er die Notiz eines gewissen Martin Butler heranzieht, von dem wir nicht wissen, wer er ist, der aber etwas in irgendeinem Programmheft gefunden hat. Dieses (unbekannte) Programmheft teilt eine Anekdote über Francesco Geminiani aus dem 18. Jahrhundert mit, die offensichtlich bei dem englischen Organisten, Komponisten und Musikhistoriker Charles Burney (1726-1814) zu finden ist.

Geminiani (1687-1762) war ein italienischer Violinist, Komponist und Dirigent, der Anfang des 18. Jahrhunderts nach England ging. Die neapolitanische Anekdote über ihn sollte man bei Charles Burney finden, wenn man nur wüsste, wo genau. Denn der hat mehrere musikgeschichtliche Werke geschrieben; vielleicht steht sie in dem 1771 zuerst erschienenen Werk *The Present State of Music in France and Italy*. Es gibt aber noch andere, die infrage kämen. Man müsste sie in die Hand nehmen, denn vorhandene Digitalisate lassen sich nicht so einfach durchsuchen.

David Johnstone sagt nun über die Anekdote, die er selber gar nicht gelesen hat: *So there you have it! They felt the same way about viola players in Italy three hundred years ago ...* Das scheint mir eine waghalsige Behauptung zu sein. Denn streng genommen dürfte Charles Burney von einer Art Disziplinarmaßnahme erzählen (falls er wirklich das Wort Degradierung benutzt, was wir nicht wissen), die etwa 60 Jahre zuvor durchgeführt worden ist und wahrscheinlich gar nicht witzig war, sondern womöglich den Gemaßregelten ins Londoner Exil trieb. Jedenfalls scheint in der Sicht von Johnstone die Anekdote vorauszusetzen, dass die Viola bereits Anfang des 18. Jahrhunderts eine in gewisser Hinsicht inferiore Geltung hatte. Doch kann man ebenso gut sagen, dass man in Neapel um 1700 einen irrlichternden Virtuosen am besten dadurch disziplinieren zu können meinte, dass man ihn auf ein solideres oder ruhigeres Instrument verpflichtete.

Man sollte in der Anekdote also eher nicht den Ursprung des Bratschenwitzes sehen. Sie zeigt lediglich, dass um 1700 die Viola weniger virtuose Spielmöglichkeiten bot als die Violine, was übrigens genauso auf das Violoncello zutrifft, auf das man aber als Geiger nicht so leicht umsteigen oder *degradiert* werden kann. Wir wissen andererseits, dass es im 18. Jahrhundert durchaus anspruchsvolle Viola-Literatur gab, denken wir nur an das 6. Brandenburgische Konzert von Bach oder die wunderschöne Sinfonia concertante von Mozart, bei der sich Violine und Viola hinsichtlich der spielerischen Herausforderung nichts schenken. Und Mozart und Haydn haben manchen musikalischen Spaß in die Welt gesetzt, doch beziehen sie sich dabei auf alle möglichen Instrumente und die Komposition, keineswegs aber auf speziell auf die Bratsche.

Am Rande habe ich mich gefragt, ob vielleicht in der Bauart der Viola eine Disposition zum abwertenden Umgang mit ihr bestehen könnte. Was wir als moderne Viola kennen, ist ab dem 16. Jahrhundert aus der Viola da braccio in der Alt-Stimmung entstanden (während sich die heutige Violine aus der Viola da braccio in Sopran-Stimmung

und das Violoncello aus der Viola da braccio (!) in Bass-Stimmung entwickelten). Die Viola weist von Anfang eine gewisse physikalisch-konstruktive Problematik auf. Sie müsste für ihre Stimmung größer sein, doch wenn sie dafür groß genug ist, ist sie zu groß für die menschliche Hand und man kann sie nicht mehr gut greifen. Die Baugröße der Bratschen ist immer ein Kompromiss. Es gibt sie daher auch in recht unterschiedlichen Größen, die jeweils eine besondere Klangfarbe haben. Vielleicht ist sie von Anfang an ein besonderes Kompromiss-Instrument gewesen, das vielleicht nicht zufällig durch einen fast im Alleinbesitz befindlichen Notenschlüssel seinen Part erklingen lässt. Das alleinige Motiv für den despektierlichen Umgang mit dem Instrument dürfte das nicht sein, aber vielleicht ein Baustein.

Es scheint nun so zu sein, dass sich im Verlauf des musikalischen 19. Jahrhunderts der Ruf der Bratsche verschlechtert hat. Man könnte als Beleg anführen, dass Mozarts Sinfonia concertante mehr als 100 Jahre lang, also im ganzen 19. Jahrhundert, fast vergessen war und erst Anfang des 20. Jahrhunderts wiederentdeckt wurde, in der Zeit der Spätromantik also, die überhaupt eine Renaissance der Viola hervorbrachte. Doch kann dieses Vergessen auch andere Gründe gehabt haben. Denn wir finden im 19. Jahrhundert durchaus anspruchsvolle Orchesterwerke mit Soloviola, und es sind keineswegs nur die zahlreichen Violakonzerte von Alessandro Rolla (1757-1841), die schließlich noch gründlicher vergessen wurden als Mozarts Sinfonia concertante. Die Viola hat ihr Solo im Freischütz, und Hector Berlioz hat ihr 1834 in seiner Sinfonie mit Soloviola *Harold in Italien* ein Denkmal gesetzt¹ (woraus in neuerer Zeit natürlich ein Bratschenwitz gemacht wurde: Was ist der längste Bratschenwitz? Harold in Italien). Schließlich hat die Viola in der Kammermusik ihre feste Rolle, vor allem in den Ensembles wie Streichquartetten, aber auch, wenngleich in deutlich geringerem Umfang als die Violine, als Sonatensolistin bei Brahms oder in Fantasien von Schumann. Falls es stimmt, dass der Ruf der Bratsche im 19. Jahrhundert gelitten hat, wo und wie ist das geschehen? Ich habe gelesen, dass sie in der Orchestermusik eher eine Hintergrundrolle spielte. Sie scheint in den immer größer werdenden Orchestern des 19. Jahrhunderts weithin unterbesetzt gewesen zu sein, und sie war noch im 20. Jahrhundert Gegenstand der Richard Strauss zugeschriebenen Redewendung, dass das *große* Orchester erst ab der 5. Bratsche beginnt. Die Bratsche geriet also in eine Art Minderheitensituation, und das ist eine Voraussetzung dafür, zum „Opfer“ gemacht zu werden.

Um 1900 beginnt eine Renaissance der Bratsche, und gleichzeitig spiegeln Biographien von berühmten Violaspielern eine inferiore Reputation des Instruments wider. Meegan M. Brown und Alan Dundes zitieren in ihrem Artikel Viola Jokes: A Study of Second String Humor von 2002² aus den Biographien von Lionel Tertis (1876-1975), Lillian Fuchs (1902-1995) und William Primrose (1904-1982) übereinstimmend, dass diese Musiker einen durch ihre Lehrer mitverursachten Instrumentenwechsel von der Violine zur Viola *erlitten* haben. Alle waren sie verhinderte Geiger und hatten schwer damit zu kämpfen, sich auf die Viola einzulassen. Das wirkliche Künstler- und Virtuosität, so könnte man die verbreitete, geradezu selbstverständliche musikkulturelle Einstellung dieser Zeit um 1900 beschreiben, konnte nur mit dem Violinspiel erreicht werden. Die Viola aber war das Instrument für die Zweit- oder Drittbesten.

Hier haben wir nun immerhin belastbare Belege für den Ruf der Viola. Aber die Zeit der Bratschenwitze war das noch nicht. Lediglich die Voraussetzungen hatten sich gebildet. Bratschenwitze entstanden später, doch die 90er Jahre des 20. Jahrhunderts als Entstehungszeit dafür anzugeben, wie es Brown und Dundes in ihrem erwähnten Artikel tun, scheint mir aus der Luft gegriffen zu sein. Ich nehme an, dass sie bereits vorher entstanden sind und sich allmählich vermehrt haben. Doch wenn wir auch keinen genaueren zeitlichen Ursprung anzugeben vermögen, können wir doch immerhin die *Bedingungen* für das Aufkommen der Bratschenwitze beschreiben. Der Inhalt der meisten Bratschenwitze macht erstens klar, dass der soziale Ort dieser Witze das Orchester ist (nicht die Kammermusik), und zweitens, dass es um die wichtigsten Fähigkeiten des orchestralen Instrumentenspiels geht.

In der kulturwissenschaftlichen Studie *Professional Music-making in London: Ethnography and Experience*, erschienen 2004, bringt der Autor Stephen Cottrell eine erwägenswerte sozialpsychologische Erklärung³. Bei diesen Witzen handelt es sich *um einen Ausdruck eines sozialen Abwehrmechanismus, der darin besteht, negative Impulse auf eine bestimmte Gruppe zu projizieren. Der Mechanismus, der dazu führt, dass eine bestimmte Person oder Gruppe in einem Umfeld als Gegenstand des Spottes identifiziert wird, kommt auch in anderen Kontexten vor und hängt mit der Zuordnung einer Reihe von Eigenschaften oder Verhaltensweisen zusammen, die als negativ angesehen werden: Im Falle der Musik handelt es sich beispielsweise um schlechte Intonation, Ungenauigkeit im Takt, mangelnde technische Fähigkeiten und den Besitz minderwertiger Instrumente.*

1 Paganini, für den sie eigentlich geschrieben war, fand den Violapart für sich nicht virtuos genug; dennoch hat sie ihn offensichtlich sehr berührt, als er sie 1838 zum ersten Mal hörte; vgl. wikipedia (deutsch), Art. Harold en Italie.

2 Erschienen in der amerikanischen Zeitschrift *Midwestern Folklore* 27-28, 2002, 5-17; vgl. den Artikel *Viola jokes* in der englischen wikipedia im Abschnitt *Further reading*.

3 Die Studie wird in der italienischen wikipedia erwähnt. Cottrell sieht übrigens die Witze in der orchestralen *Studentenkultur* verwurzelt, *in der Bratschisten als die Dummköpfe schlechthin im Orchester gelten und als unfähige und ungeschickte Personen idealisiert werden. Die Witze spiegeln die tatsächliche untergeordnete Rolle der Orchesterbratschisten früherer Zeiten wider, deren Minderwertigkeit mit Unfähigkeit assoziiert wurde, wodurch sie zum Gegenstand von Heiterkeit und Spott wurden.*

Bratscherwitze könnten demnach Ausdruck eines Projektionsmechanismus sein. Dieser Mechanismus beruht witzsoziologisch auf der früheren Unterbesetzung, also der Minderheitensituation der Bratscher im Orchester, hängt aber andererseits mit der hohen Bedeutung dessen zusammen, was die Projektion thematisiert: Gute Intonation, Präzision im Takthalten, gute technische Fähigkeiten, das Spielen eines qualitativ guten Instruments, alles Dinge, die sehr wichtig im Musikstudium, in der professionellen Musikkultur, aber auch für Laienmusiker sind. Schwächen an diesen Punkten sind immer und für alle kritisch. Und je mehr die Leistungsanforderungen im Orchester steigen, desto gefährlicher werden Leistungsschwächen. In einer streng hierarchischen Formation, wie sie ein modernes Orchester zweifellos darstellt, wo konstanter Druck auf hohem Niveau herrscht, darf man nicht versagen. Die Angst davor aber ist unbewusst in allen Musikern vorhanden. Der Witz dabei ist: In der Gefahr, in der alle Musiker schweben, kommen nur die Bratscher um. Dieser Projektionshumor adressiert die Risiken und Ängste, *entspannt* (würde zumindest Sigmund Freud, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, sagen) und stiftet Gemeinsamkeit (auch mit den Bratschern). Dass der Bratschenwitz vitale Fragestellungen von Musikern verhandelt, zeigt sich übrigens auch daran, dass jemand, der kein Instrument spielt, einen Bratschenwitz nicht versteht, Musiker hingegen verstehen ihn sofort.

Wann genau der Bratschenwitz entstand, wird sich kaum sagen lassen. Aber wir können mit guten Gründen annehmen, dass er mit den seit der Spätromantik immer weiter steigenden Anforderungen im Orchester zusammenhängt, und dass es eben eine Minderheit mit besonderen Merkmalen ist, an der sich die Ängste aller aussprechen lassen. Letztlich handelt es sich um ein Beispiel keineswegs ungewöhnlicher psychosozialer Entlastungsmechanismen, denn durchaus vergleichbare Phänomene gibt es auch in anderer Musik, wie die italienische wikipedia sagt: *In anderen musikalischen Kontexten ..., beispielsweise in der Welt des Jazz, wird die Rolle der „Opfer“ der Heiterkeit in der Regel von Banjospielern übernommen.*